

GRANDS PEINTRES

FRANÇAIS ET ETRANGERS



PARIS

H. LAUNETTE & Cie EDITEURS
LIBRAIRIE ARTISTIQUE
197. Bd St. Germain . 197 _ Paris

GOUPIL & Cie EDITEURS
PARIS 9. RUE CHAPTAL
9 Bould Montmartre, 2 Place de l'Opera

8me Partie





ROSA BONHEUR



Avant de commencer l'étude que je me propose d'écrire sur Rosa Bonheur, je veux parler du père de l'artiste, car il exerça une heureuse influence sur les destinées de sa fille. Il était de Bordeaux. Il avait été, dans cette ville, professeur de dessin, et il peignait même assez agréablement. Des deuils successifs le frappèrent, des revers de fortune l'atteignirent. Après la mort de sa femme, il vint se fixer à Paris, environ vers 1829. On sait le grand courant d'idées qui traversa Paris à cette époque, les manifestations hardies qui s'y produisirent, les créations humanitaires qui y prirent naissance. Il y avait des groupes partout, des cénacles, des chapelles où chacun venait brûler l'encens devant l'idole qu'il révérait. Les

luttes avaient lieu à propos de n'importe quoi, commençant dans les salons, se propageant dans les cafés et dans les ateliers, se répandant dans les rues. Tantôt on touchait à la politique, tantôt on s'invectivait pour la littérature ou pour l'art, tantôt des bouffées d'humanitarisme gonflaient toutes les poitrines. Quoi qu'il en soit, on vivait d'une admirable passion pour des idées et pour des faits. Après quelques années de séjour sur les bords de ce volcan toujours fumant, Raymond Bonheur était devenu l'ami de beaucoup de gens très en vue, très militants, et dont quelques-uns devaient être célèbres. Il fréquenta Béranger, participa aux réunions de la *Ruche populaire*, revue publiée par des ouvriers. Il connut aussi intimement Enfantin et devint un des fervents du saint-simonisme. L'influence qu'imprima cette secte bizarre aux spéculations de toutes sortes est aujourd'hui indiscutable. Les Pereire, les Talabot, les Olinde Rodrigues, les d'Eichtal, les Arlès-Dufour, les Félicien David et tant d'autres ont conquis le monde, c'est-à-dire les uns la fortune et les autres la gloire.

Cependant si Raymond Bonheur ne connut jamais ni la fortune ni la célébrité, du moins il eut la satisfaction de voir ses enfants se tirer eux-mêmes hors de pair. L'aînée, Rosa Bonheur, assuma à un âge encore tendre la lourde tâche de suppléer à l'absence de sa mère enlevée trop jeune par une maladie inexorable, montra de pénétrantes dispositions pour l'art de la peinture. Grâce aux sages leçons de son père, bien plus artiste de théorie que de pratique, elle fit d'étonnants progrès. Elle dessinait avec une précision et une fermeté que beaucoup d'hommes lui eussent enviées.



Elle aimait la nature, mais la nature meublée d'animaux. Elle l'envisageait un peu comme l'avaient envisagée les Cuyp et les Potter, subordonnant son implacable sérénité au grand mouvement que produira un

troupeau en marche, un attelage de bœufs tirant la charrue ou des vaches au pâturage.

Rosa Bonheur, avant d'avoir subi l'obsession des paysanneries de George Sand, cherchait dans un paysage autant l'intérêt pittoresque que l'émotion poétique. Une vallée plantureuse avec un ruisseau, quelques arbres semés çà et là, des collines à l'horizon, un ciel bas et gris, c'est-à-dire la mélancolie ambiante de certains sites ne lui suffisaient pas. Elle n'en était plus aux *fabriques* des classiques, mais il lui fallait au moins un animal pour que la nature lui parlât. En cela, Rosa Bonheur accepta les traditions préconisées en dernier lieu par les Watelet et les Valenciennes, sans prêter l'oreille aux cris d'enthousiasme que poussaient autour d'elle ceux qui devaient révolutionner, bouleverser, revivifier le paysage français.



Du reste, Rosa Bonheur est avant tout un peintre d'animaux, et on ne saurait lui faire un reproche de n'avoir pas exploré les bords de la Bièvre avec Flers, Cabat ou Jules Dupré. Ceux-ci voulaient dire la nature telle qu'elle est, sans les enjolivements du style. Rosa Bonheur, au contraire, plaçait la nature au second plan jusqu'au jour où, rompant avec ses attaches, reniant le passé, elle peignit des pages comparables à celles de Troyon.

Je crois avoir assez bien défini la période que je viens de signaler dans ces lignes écrites autrefois et que je rappelle avec intention :

« Rosa Bonheur aimait la nature, qui est un cadre, et les animaux, qui sont des personnages intéressants dans une prairie, dans un pacage, au bord d'une rivière. Ni Troyon, ni Brascassat ne lui offrirent d'abord l'idéal qu'elle convoitait. Elle rêvait l'idylle telle que la littérature de Jean-Jacques la lui montrait. George Sand aussi, exerça son impérieux prestige sur l'esprit de cette jeune femme, et l'on vit souvent un des aspects décrits par le romancier se refléter sur la toile du peintre. On peut dire que Rosa Bonheur paraphrasa George Sand. Qui ne se souvient, par exemple, de ce passage de la *Mare au Diable :*

« Ce qui attira ensuite mon attention était véritablement un beau spectacle, un noble sujet pour un peintre. A l'autre extrémité de la plaine labourable, un jeune homme de bonne mine conduisait un attelage magnifique : quatre paires de jeunes animaux à robe sombre, mêlée de noir fauve à reflets de feu, avec ces têtes courtes et frisées qui sentent encore le taureau sauvage, ces gros yeux farouches, ces mouvements brusques, ce travail nerveux et saccadé qui s'irrite encore du joug et de l'aiguillon et n'obéit qu'en frémissant de colère à la domination nouvellement imposée. C'est ce qu'on appelle des bœufs fraîchement liés. L'homme qui les gouvernait avait à défricher un coin naguère abandonné au pâturage et rempli de souches séculaires, travail d'athlète auquel suffisaient à peine son énergie, sa jeunesse et ses huit animaux quasi-indomptés. »

La genèse du *Labourage nivernais* (musée du Luxembourg) est là, dans ces quelques indications.

George Sand a été la suprême tentatrice. Son génie fascinait qui l'approchait, se gagnait qui le comprenait. Aussi Rosa Bonheur s'en éprit-elle éperdument. La grande pitié de toutes les paysanneries du Berri s'étendit

sur les pages qu'enfantait le peintre, permettant ainsi à ce dernier de dégager sa personnalité du viril mouvement qui poussait en avant le paysage moderne. Rosa Bonheur apporta dans l'art une note personnelle, pénétrante et vécue, non pas peut-être vécue de la vie réelle, mais imprégnée de la vie idéale. Le rêve qu'on poursuivait, il y a quelque trente ans, c'était d'ennoblir tout ce qu'on touchait, d'affiner tout ce qu'on remarquait, de relever tout ce qui geignait en bas, dans le profond sillon, devant l'éventrement de la terre



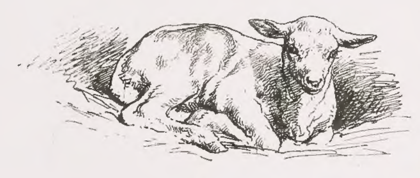
par le soc de la charrue. Ainsi compris, le labeur des champs se dévulgarise, et de travail de bête de somme devient fonction d'homme libre. Rosa Bonheur fut aussi un émancipateur : elle avait tant de mansuétude dans l'âme, tant de besoin de se donner à ceux qui souffraient, en souvenir des propres souffrances qu'elle avait endurées. Femme rare, avec des exquisités de sacrifices, des raffinements d'abnégation.

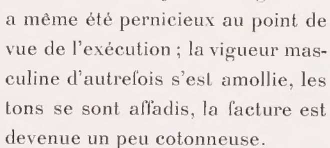
Suivant mon habitude, je ne donne pas ici de renseignements biographiques. Je prends l'artiste telle que ses œuvres me la révèlent. Je cherche à

dégager la personnalité qui s'en échappe, négligeant avec intention les côtés techniques du métier pour ne m'arrêter qu'aux manifestations de la pensée.

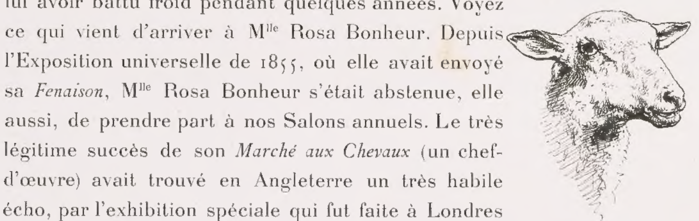


Les principaux tableaux de Rosa Bonheur sont pour la plupart à l'étranger. L'Angleterre et l'Amérique possèdent les plus importants. Il faut regretter que la femme qui a tenu une si grande place dans la peinture contemporaine se soit volontairement exilée hors de France, ou plutôt qu'elle n'ait travaillé que pour l'étranger. Elle a paru aux Expositions universelles de 1855 et 1867, mais a totalement déserté les Salons annuels, de sorte que le public ne connaît les œuvres fameuses qu'elle a produites que par ouï-dire. Sans le musée du Luxembourg, il les ignorerait absolument. Le séjour en Angleterre a même été pernicieux au point de vue de l'exécution ; la vigueur masculine d'autrefois s'est amollie, les tons se sont affadis, la facture est devenue un peu cotonneuse.





Déjà, il y a vingt ans, ces défauts étaient visibles, et la *Gazette des Beaux-Arts,* dans un article sur Brascassat, signé de Saint-Santin, les signalait avec regret :



« Ce n'est pas un si petit jeu que de reparaître devant le public, après lui avoir battu froid pendant quelques années. Voyez ce qui vient d'arriver à Mlle Rosa Bonheur. Depuis l'Exposition universelle de 1855, où elle avait envoyé sa *Fenaison*, Mlle Rosa Bonheur s'était abstenue, elle aussi, de prendre part à nos Salons annuels. Le très légitime succès de son *Marché aux Chevaux* (un chef-d'œuvre) avait trouvé en Angleterre un très habile écho, par l'exhibition spéciale qui fut faite à Londres de cette vaste toile, et depuis lors, Mlle Rosa Bonheur n'avait rencontré qu'honneur et profit à travailler pour les Anglais. Mais, pour mieux satisfaire ces clients nouveaux, elle avait trop oublié la France, et quand cette laborieuse et courageuse fille, sentant à bon droit que son nom était une

des forces de notre école, et qu'il lui était impossible de rester spectatrice, alors qu'il s'agissait de lutter contre l'Europe plus aguerrie qu'en 1855, nous a envoyé un faisceau de dix de ses derniers ouvrages, aucun de ses amis, j'en jurerais, ne s'est mieux aperçu qu'elle-même que sa peinture, si française jadis, avant son exil volontaire de nos Salons, avait pris aujourd'hui je ne sais quel fâcheux et maladroit accent d'outre-Manche,



qui n'était pas la finesse transparente et éclatante de Landseer, et qui n'était plus la franchise naturelle de nos peintres de ce pays-ci. La Rosa Bonheur d'autrefois, nous ne la retrouvons que dans ses moutons; nul ne peint encore les toisons comme elle; j'entends les toisons un peu peignées, car Jacque et Brendel lui en remontreraient sur la vraie toilette des moutons de bergerie. Les *Moutons au bord de la mer,* et les *Moutons dans la barque* sont deux excellents morceaux, dignes de son meilleur temps; et nous devons ajouter aussi que son instinct délicat de femme lui donne pour exprimer les fins mouvements des cerfs et des biches — voir son charmant tableau des *Chevreuils au repos,* et les *Cerfs traversant un espace découvert,* — une légèreté et une grâce de dessin que l'on ne retrouve ni dans les *Vaches écossaises,* ni dans les *Bourriquaires aragonais,* et que l'on chercherait en vain dans les lourdes peintures de chasse du Hollandais Martinus. Ajoutons encore qu'aucun animalier en Europe ne pouvait nous montrer cette année un tableau de la force de sa *Razzia* d'Écosse, où le sombre paysage avec sa



vraie tourmente, où les buffles et les béliers avec leur air grandiose et bien sauvage, et le tumulte de ces bêtes superbes se bousculant l'une sur l'autre, produisent la plus vigoureuse impression que l'auteur du *Marché aux Chevaux* ait jamais conçue.

» Les paysages, leur ennuyeuse et mesquine exécution, voilà, par malheur, le côté faible de Rosa Bonheur, et leur ennui déteint sur l'effet de ses meilleures compositions. Avez-vous remarqué, dans l'Exposition

universelle, combien toutes les écoles d'Allemagne et du Nord prenaient une déplorable teinte générale par l'ennui de leurs paysages et par la tristesse de leurs montagnes? La même palette, chargée d'un ton roux sale, paraît avoir servi à tous les paysagistes, j'allais dire à tous les peintres de la Suisse, de la Prusse, du Wurtemberg, de la Suède, du Danemarck, de la Russie, de la Hollande, de la Bavière; c'est cette palette-là que l'on dirait empruntée par Mlle Bonheur pour peindre ses tableaux anglais, et cependant, en Angleterre, il semble que l'on cherche et que l'on aime d'autres gammes moins lugubres et des colorations plus aigres et aussi moins écœurantes. C'est du reste la marque des trois ou quatre écoles vraiment artistes et où ne pèse pas l'ennui protestant, l'école de France, celle de Belgique, celle d'Espagne et d'Italie aujourd'hui en plein réveil, de ne connaître que par exception, dans l'harmonie pittoresque, ce fond de langueur et de pauvreté, que ne saurait jamais pallier la plus grande adresse de pinceau. »



Photogravure & Imp. Goupil & Cie

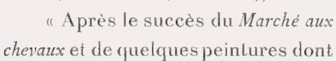


D'un autre côté, dans ses Salons d'une si fière tournure, W. Burger a précisé en traits lapidaires ce que M. de Saint-Santin avait écrit, peut-être un peu timidement :



« Miss Rosa Bonheur a été traitée comme une étrangère, bien qu'elle demeure près de Thomery, sur les bords de la Seine. Depuis son adoption par les Anglais, qui ont fait sa fortune, on ne voyait plus guère de sa peinture dans les Expositions françaises, ni même dans les ventes. A l'Exposition universelle de 1855, à Paris, elle n'avait qu'un seul petit tableau égaré. Cette fois, elle montre dix de ses œuvres notables, appartenant à l'aristocratie anglaise, sauf des *Moutons,* que l'impératrice de France a préservés de la transportation outre-mer. Miss Rosa ne pouvait manquer d'avoir au moins une de ses peintures dans la galerie de la princesse qui lui a piqué avec une épingle, sur le caraco d'artiste, la croix de la Légion d'honneur. Cette chevalière Rosa, je l'ai connue presque enfant, allant peindre, comme un jeune rapin, dans les campagnes des environs de Paris. Elle avait les cheveux courts et un corsage en blouse, à peu près comme dans son portrait qu'elle peignait plus tard, le coude contre le fanon d'un taureau, dans l'attitude d'un jeune pâtre; ce tableau, très estimé, est en Angleterre.





« Après le succès du *Marché aux chevaux* et de quelques peintures dont s'affolaient les Anglais, miss Rosa se mit à étudier Landseer, Ward, et autres favoris du sport britannique, si bien qu'elle ressemble aujourd'hui à une élève de Landseer. Elle en a les tons rougeâtres, la touche molle, les effets maniérés et vitreux, soit dit sans attaquer Landseer, qui est un

peintre très éminent. Mais elle a aussi cet amour *sportesque* qui l'initie aux mœurs, aux tournures, aux habitudes des animaux, poneys, bœufs, cerfs ou chevreuils. Je crains que son exposition n'ait pas justifié auprès des amateurs français la renommée anglicane de l'heureuse peintresse. Une médaille de première classe eût été une galanterie du goût anglais. Mais la vérité est que les animaux de Mlle Rosa Bonheur sont violacés et cotonneux à côté des animaux de Troyon. Elle a pourtant deux ou trois tableaux très bien réussis, notamment les *Poneys de l'île de Skye* (*Écosse*), appartenant à la riche galerie du marquis de Lansdowne. »

Ces jugements très impartiaux ont été portés à une époque fertile en discussions, ouverte à la critique, accessible à toutes les hardiesses; époque où l'on était d'autant plus exigeants que les points de comparaison surgissaient de toute part, s'épanouissaient de ce Champ de Mars qui durant des mois fut un diminutif de l'univers entier. Chaque pays s'y montrait dans la fleur de son génie propre, les uns avec la naïveté touchante des nations vierges, les autres avec des recommencements pleins de saveur, d'autres encore avec la brutalité un peu farouche des conquérants. Le naturalisme s'épandait de tous côtés, inondant ici, fertilisant là, suivant le tempérament particulier propre à chaque race. Le moment était véritablement décisif et chacun joua cartes sur table. Certes, cette lutte pour la gloire de chaque nation ne fut pas dépourvue de grandeur, et le public put *mesurer à la hauteur des bonds* de certains *la profondeur des chutes* de beaucoup d'autres.



Les deux confrères que je viens d'appeler en témoignage résument tout ce qui pourra être dit sur le peintre remarquable dont je rappelle la

longue et superbe carrière. Ils vantent des dons personnels, bien français, et, en même temps, ils formulent des regrets sur l'espèce d'indifférence avec laquelle l'auteur de *la Fenaison*, du *Marché aux Chevaux*, du *Labourage nivernais* a traité son pays.

Rien ne devait l'inciter à agir ainsi. Les amateurs français, les artistes, la critique ont toujours montré une grande considération pour le maître et le créateur de tant de pages puissantes. Quand Rosa Bonheur envoyait à nos Salons, c'était une véritable joie pour tous ceux qui suivent avec enthousiasme la marche en avant d'une nature d'élite. On eût souhaité voir l'auteur, trop rarement acclamé, plantant son drapeau en plein art français et défendant cet art, ici-même, en plein Paris, en plein danger, car le passé et le présent, la convention et la vérité se livraient de féroces combats. L'Angleterre et l'Écosse prirent tout entière Rosa Bonheur. Elle y trouva des cadres imposants pour les sujets longtemps caressés. Elle s'imprégna des senteurs humides qui montent des pâturages anglais; elle se parfuma des fleurs et des bruyères qui tapissent l'Écosse, oubliant les belles vallées d'Auge et de la Touque et les bestiaux fièrement dessinés qui mugissent en pleine Normandie. Et cependant Brascassat vivait, et Troyon enfantait des chefs-d'œuvre, et toute une légion d'émules venait à l'assaut! Rosa Bonheur, par suite, est tombée dans le maniéré, dans le style, tout comme un Verbœckoven. Elle a peigné ses béliers et frisé ses moutons, inconsciemment, et pour obéir à l'influence des milieux. Extrémité fatale et que rien ne devait faire prévoir. Songez qu'il s'agit ici d'un être merveilleusement doué, préparé comme personne à la lutte par la lutte elle-même, nourri de fortes et saines études, joignant une pratique serrée à une théorie des plus libérales. Enfin, et ceci n'est un secret pour personne, Rosa Bonheur avait le culte de certains précurseurs, de Géricault surtout.

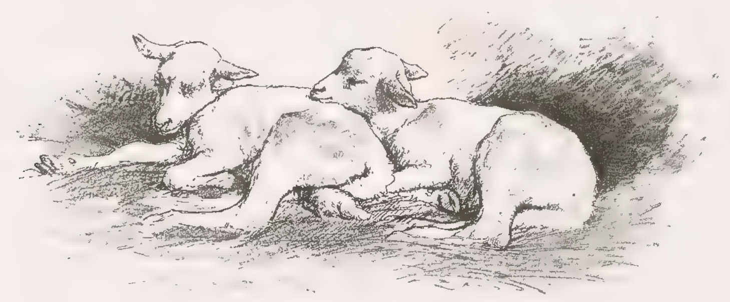
Ah! ce Géricault! il hantait ses rêves ou troublait son sommeil. Les figures qu'il a jetées vivantes sur la toile, ces héros épiques dont l'isolement même est de l'éloquence, ces chevaux qui ne descendent pas du

Parthénon, mais qui sortent fumants du Corso romain, tout cela passait comme des hallucinations devant les regards extasiés de Rosa Bonheur. Le dessin fiévreux de Géricault la terrassait; sa fougue magistrale, sa couleur vibrante, ce je ne sais quoi de véhément, de fou et de sublime qui anime les toiles du peintre du *Radeau de la Méduse*, lui cassaient bras et jambes. Elle connaissait par les admirables études du cheval toutes les recherches, tous les tâtonnements, tous les désespoirs de celui qu'elle révérait comme un maître. Elle s'était familiarisée avec l'animalité étudiée à la loupe et démesurément agrandie par le coup de brosse du génie. C'est sous cette influence qu'elle peignit le *Marché aux Chevaux,* un des plus beaux tableaux d'animaux de l'art contemporain, et que les Anglais ont acheté.

On peut dire que les résultats obtenus par Rosa Bonheur sont dus à la virile éducation que lui donna son père. En la mettant, très jeune, aux prises avec les difficultés que présente la nature, en la jetant, toute timide encore, devant les chevaux rétifs ou vicieux, il lui permit de se rompre à toutes les difficultés de la pratique, de se pénétrer de la ligne, du dessin, du mouvement, de l'attitude des chevaux dont elle tentait de dire l'espèce ou la race de la pointe de son crayon. A cette gymnastique que j'appellerai les *humanités* du peintre, Rosa Bonheur allait joindre des dons qui lui étaient propres, dons de composition, d'arrangement, d'exécution. La brosse savoureuse et grasse peignait largement dans une gamme d'une singulière harmonie. Elle savait aussi mettre un grain de lyrisme dans les



travaux les plus réalistes et marier habilement l'âme des êtres à l'âme des choses. Une poésie latente a toujours baigné les pages agrestes de Rosa Bonheur; un charme inéluctable les a sans cesse sacrées. Ce n'est pas impunément qu'un être intelligent étudie la nature. Elle vous prend tout entier parce qu'elle se montre sans artifices, semblable à ces âmes féminines qui font la lumière partout où elles passent et dont la disparition amène un crépuscule qui paraît devoir être éternel. Exprimer la fluidité de l'air, la mélancolie des sites, la grandeur un peu austère des horizons baignés dans la brume du soir. Mêler une action à ce cadre auguste; quelques vaches au repos, les unes relevant leur tête hiératique, les autres fixant le ciel de leur œil contemplatif; un sillon creusé par le soc de la charrue que traîne une paire de chevaux; un troupeau de moutons



enfermés dans un parc sous la garde d'un pâtre dont la silhouette semble celle du *Berger et la Mer;* des chèvres accrochées au flanc d'une colline; ou bien, pas un être humain, mais un vaste champ labouré, une herse abandonnée, et voltigeant en tournoyant, quelques corbeaux. Voilà ce qu'offre la terre aux effets sans cesse changeants, suivant l'heure du jour où on la regarde; ce que les peintres doués voient, retiennent, traduisent avec la sensibilité qu'ils possèdent.

Rosa Bonheur a synthétisé ce don poétique de certaines natures privilégiées dans le *Labourage nivernais* que je contemplais hier encore dans le nouveau musée du Luxembourg. C'est un chef-d'œuvre qu'on ne peut se lasser d'admirer et qui éveille dans l'être intérieur qui vit, qui souffre, qui aime en nous, des sensations indéfinissables. Ce tableau est à la fois intime et véhément. Il chante le travail de la terre accompli comme un rite sacré par le

paysan, sublime dans son infériorité, agent secret du mystérieux enfantement de la nature. Voyez-le ici, ce rustre stimulant de l'aiguillon les bœufs qui tirent la charrue, déchirant le sol pour hâter sa fécondation. Les animaux marchent lentement, courbant la tête sous le joug qui les retient, beaux ainsi que les Apis qui se voient sur les frontons antiques. Tout l'intérêt est concentré sur ce groupe; toute la vie de l'œuvre repose en lui. Peu importe le second attelage qui suit, et le paysage avec ses collines accidentées de groupes d'arbres, égayé de toits perdus dans le feuillage, enveloppé par l'atmosphère d'un ciel gris, strié çà et là de notes lumineuses !

ELGENE MONTROSIER





RAIMOND DE MADRAZO



Madrazo, un nom qui résonne bien et qui vous a un petit goût de terroir tout à fait agréable. Il semble, en le prononçant, qu'on entend tintinabuler les sonnailles des mules, se heurter les épées des galants, gémir les cordes des guitares et passer dans l'air du soir le souffle des manolas penchées sur leurs balcons. La vie de M. Raimond de Madrazo a quelque chose de picaresque. La fantaisie s'y est promenée plus que de raison, et l'imagination s'y est complue dans des équipées qui eussent ravi Cervantès, le glorieux soldat, l'auteur de l'immortel Don Quichotte.

Le Madrazo qui m'occupe, car les Madrazo forment une dynastie, a bénéficié des lois d'hérédité qui régissent les hommes; hérédité intellec-

tuelle ou hérédité physique. Il fut peintre parce que, dans sa famille, depuis plus de cent ans, on est peintre de père en fils. A défaut de sceptre, il a ramassé le pinceau que ses prédécesseurs avaient habilement manié, et il a si bien réussi, que ce pinceau n'est pas près de tomber en quenouille.

Si les renseignements avaient été soigneusement recueillis, il y aurait une bien curieuse histoire à écrire sur cette lignée d'artistes dont rien n'est venu entraver la marche, et qui, à travers mille difficultés, a poursuivi sa route du même pas égal et sûr, les pieds attachés au sol, mais l'œil toujours fixé vers le ciel où brille la clarté radieuse de l'Idéal. On voudrait raconter l'existence au jour le jour de ces énamourés d'inconnu, de ces chercheurs de toisons d'or, voyageant le sac sur le dos, au hasard du caprice, soupant d'une croûte de pain trempée dans l'eau du ruisseau, gîtant à la belle étoile et trompant leur détresse avec une chanson ou un baiser lancé du bout des doigts à la senora accoudée à sa fenêtre, et qui devient plus rouge que l'œillet piqué dans sa noire chevelure. On voudrait dire l'arrêt au détour d'un chemin, le chevalet mis à terre, la toile sortie de la boîte, les couleurs extraites des tubes et le motif enlevé prestement, qui garde la bonne saveur des émotions vivement ressenties. Puis, les rencontres fortuites : le paysan qui s'en va vers la ville, et qui offre au piéton poudreux et fatigué une place dans sa carriole; les conversations pittoresques, les observations sur les choses vues et appréciées différemment; la chaleur des mots, l'éloquence des gestes et les rires qui s'égrènent avec un bruit de collier brisé.



C'est ainsi que je me figure le premier des Madrazo, José de son prénom. Il naquit à Santander vers la fin du XVIIIe siècle, d'une famille de situation modeste, mais pour laquelle le travail était une vertu. De l'aube au couchant, le père et la mère peinaient, et cette continuité d'efforts leur valut mieux que s'ils avaient eu de l'aisance et pas de sagesse.

Comme beaucoup de héros de contes de fées, José marqua dès son plus

jeune âge de grandes dispositions qui émerveillèrent son père et sa mère, et leur firent pronostiquer les situations les plus brillantes pour leur fils. Ce dernier dessinait surtout avec rage, couvrant les marges de ses livres de classe de croquis souvent irrévérencieux pour le maître à chapeau de Basile qui cherchait à le faire mordre aux fruits de l'arbre de science. Tout le monde s'intéressait aux tentatives de ce Vélasquez en herbe, et on affirme même que le curé de sa paroisse l'initia aux secrets de la peinture, en lui permettant de copier dans la sacristie de l'église les tableaux qui s'y trouvaient. Grâce à cette intelligente gymnastique, José fit des progrès rapides et obtint bientôt de la *Députacion provincial* une bourse pour l'Académie des Beaux-Arts de Madrid. Il vint ensuite à Paris, se lia avec David, et fut admis dans son atelier.

Il alla ensuite à Rome d'où l'appela le roi Carlos IV, qui le nomma son peintre ordinaire. Il fut ensuite professeur à l'Académie, et enfin directeur du musée du Prado. Il mourut chargé d'ans et d'honneurs, en 1854.

N'est-elle pas intéressante à signaler cette longue et belle carrière de peintre, se poursuivant avec une ténacité exemplaire, et au cours de laquelle José de Madrazo eut raison de l'obscurité première et de la misère initiale, par la force de la seule arme invulnérable : la volonté? Certes, le plus grand nombre de nos artistes modernes ont connu d'aussi lancinantes douleurs, et leur esprit les a cicatrisées; et certains ont enfanté des chefs-d'œuvre dans la souffrance et dans l'isolement. Mais, les temps sont changés; l'enseignement s'est développé, les luttes sont moins âpres qu'à l'époque

où commença celui qui m'occupe et dont je me plais à rappeler la vie. Il était en présence de rivaux d'autant plus à redouter qu'ils formaient un petit cercle. Hier c'était une élite ; aujourd'hui c'est la foule, composée de soldats indisciplinés comptant à peine quelques chefs reconnus, — et pas toujours acclamés. Que de crosses en l'air dans cette armée débandée! Que de trahisons dans ces mercenaires qui se mutinent même contre la Nature, et qui la déshonorent de leurs embrassements malsains!



*
* *

José de Madrazo eut deux fils, Fédérico et Luis, qui marchèrent sur ses traces et obtinrent les mêmes avantages. Fédérico, à son tour, eut aussi deux fils, Raimond et Ricardo.

M. Raimond de Madrazo, celui qui fait l'objet de cette étude, naquit à Rome en 1841. Ayant dans le sang le goût de la peinture, il y fut initié tout jeune par son père, qui encouragea avec joie les dispositions naissantes de son fils. Il lui fit parcourir les musées, mit son intelligence en éveil en contact avec les merveilles enserrées dans les limites de la Ville éternelle. Il lui raconta la vie de tous ces aïeux illustres dont la main a laissé des traces lumineuses qui éclaireront les siècles jusqu'à leur déclin. Il lui dit les hommes et les choses, les palais et les monuments figés dans l'immobilité de leurs ruines grandioses. Il restitua devant les yeux émerveillés de son enfant la Rome des Césars. Il parla à ses yeux et

à son cerveau, qui furent pétrifiés d'admiration. Tant d'œuvres colossales l'écrasaient ; il voulut pour un temps s'en éloigner, et en 1855 il quitta son père pour venir à Paris.

Paris fut pour lui une autre Rome. L'art du XIX[e] siècle s'y étalait dans toute sa splendeur, et il eut comme la vision d'une autre Renaissance. N'avait-il pas devant les yeux des toiles appelées, elles aussi, à l'immortalité? Delacroix, Ingres, Théodore Rousseau, Corot, Jules Dupré, Troyon, Decamps étonnaient le monde entier par leur puissance et par la pénétration de leurs pensées. L'élève, il avait quatorze ans, retourna rêveur vers le foyer familial. Six ans après, il revenait à Paris, s'y fixait pour longtemps, devenait élève de l'École des Beaux-Arts et s'inscrivait à l'atelier de Cogniet. Cette fois, le lien avec le passé est rompu. M. Raimond de Madrazo devient des nôtres; il se francise, et c'est pour de nouveaux chants qu'il va accorder sa guitare.

Il a la ténacité de l'Espagnol et la fierté de l'hidalgo. Il veut savoir pour savoir et aussi pour ne pas être inférieur aux autres. Il travaille avec

passion, dessinant constamment, peignant la nature ainsi que le modèle la donne dans le jour particulier de l'atelier, et ainsi que l'œil la perçoit dans l'horizon illimité des champs. La rue, le théâtre, le monde furent aussi pour lui des sujets d'analyse. Il étudia la vie moderne telle que les mœurs démocratiques l'ont faite, l'élégance telle que les femmes l'ont créée; et ce fils du soleil, habitué aux capricieux costumes de son pays, aux couleurs éclatantes, aux fantaisies fastueuses de la cour d'Espagne qui rappelle par tant de côtés le cérémonial de la cour de Louis XIV, ne fut pas scandalisé du contraste. Au contraire; il trouva du charme dans ce peuple qui était nouveau pour lui, dans cette ville de Paris qui semble un décor lumineux et qui est, sans chauvinisme, pour le monde entier : la Capitale. Et puis, c'est la ville par excellence pour se cacher quand on a quelque peccadille sur la conscience, et pour travailler quand on a quelque idée dans la tête et qu'on veut la faire germer. M. Raimond de Madrazo aimait la tranquillité sereine de l'atelier, le tête-à-tête charmant de l'ouvrier et de son œuvre, l'heure de bon travail suivie du quart d'heure de détente pendant lequel l'imagination échauffée chevauche la chimère et monte vers les régions du bleu; où le créateur, envisageant la toile ébauchée ou le bloc dégrossi, fait son examen de conscience; où la fièvre envahit le cerveau et où le doute surgit, faisant succéder l'abattement à l'enthousiasme et terrassant celui qui tout à l'heure se croyait vainqueur. Phases cruelles et nécessaires, éternelles luttes de l'idée contre la matière, combats homériques à huis clos de Jacob et de l'ange! Minutes de déses-





poir parfois suivies de réactions réconfortantes et de trouvailles de génie. L'homme, de même que le bœuf, a besoin de sentir un aiguillon qui le force à marcher en avant. La stagnation lui est fatale, l'immobilité lui est mortelle. Ah! quel écrivain pourrait percer les secrets intimes d'une nature supérieure aux prises avec les péripéties suprêmes de l'enfantement; d'un Mozart écrivant son *Don Juan;* d'un Napoléon avant la victoire d'Eylau qui, durant quelques heures, prit la tournure d'une défaite; d'un Victor Hugo jetant palpitants sur le papier les derniers vers de *Hernani.* Ils allaient, ces géants, à l'aventure; ils marchaient vers l'inconnu. Qui peut affirmer qu'ils n'ont pas senti couler sur leur front la sueur de sang qui précède les cataclysmes finals?



C'est pourquoi tout créateur recherche la solitude. S'il a des défaillances, s'il perd l'équilibre de sa raison, s'il se prend éperdument la tête entre les mains que la fièvre agite, il est le seul témoin de ses abattements, il entend sans oreille indiscrète ses révoltes, il voit sans un œil jaloux proche des siens ses poings se lever frémissants dans la direction du ciel; et l'imprécation qui montera de son cœur à ses lèvres n'aura d'écho qu'en son âme. Je voudrais compléter ce portrait psychique d'un peintre moderne qui a, en plein Paris, plus d'équivalents que la légèreté des Parisiens ne le suppose. Je serais heureux de pénétrer à travers l'enveloppe qui le garde jusqu'à son cœur, et de mettre ce cœur à nu par les procédés psychologiques qui constituent la vivisection des sensations, des sentiments, des passions! L'épiderme chez une créature humaine n'est qu'une livrée portée par tout le monde, tandis que la pensée qui éclaire le cerveau, et l'âme qui éclaire la conscience, sont différentes du tout au tout dans un groupe d'individus pris au hasard. Ici, je n'ai pas seulement en vue tel artiste, je vise l'artiste; et quand je dis : l'artiste, je pense à celui que rien ne détourne de sa voie, qui la suit quelle que périlleuse qu'elle lui semble, qui passe par-dessus les

abîmes et qui veut arriver au but entrevu, dût-il y mourir. Ne sent-il pas du reste que sa mort sera une résurrection, et que sur sa tombe à peine comblée les lauriers verts pousseront et demeureront éternellement ?

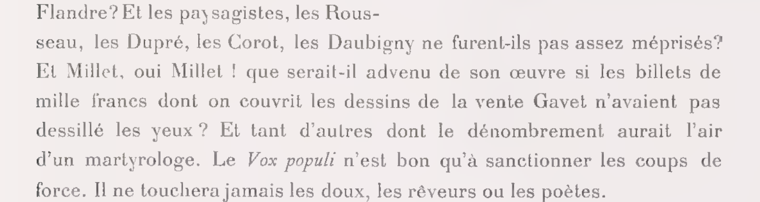
Voilà bien des digressions à propos d'un contemporain aimable qui, du jour où il a livré ses œuvres au public, a senti les roses fleurir sous ses pas. Il ne faut pas me reprocher le ton de cette étude, car il n'a rien de prémédité. La mélancolie qui s'en échappe est involontaire, mais elle est, et je la subis. Dès que je songe à tous ces créateurs, les superbes, ceux qui accolent à leur nom le titre d'une œuvre ou d'une découverte, et que je compare la petitesse de leur notoriété à la dimension de leur tâche, et que je me dis que des générations disparaîtront peut-être avant qu'ils soient dans le pur rayonnement des apothéoses, j'accuse mon temps d'aveuglement et d'ingratitude, et je laisse entendre que je ne partage ni l'un ni l'autre de ces sentiments.

* * *

J'ai écrit plus haut que M. Raimond de Madrazo se livrait rarement, qu'il évitait le tapage des foules et le jugement des ignorants. Comme preuve, j'ajouterai qu'avant l'Exposition de 1878 il n'a participé à aucun Salon annuel ; ses premiers travaux publics furent, je crois, des



décorations pour le palais de la reine d'Espagne, aux Champs-Élysées. Mais, chez lui, que de pochades, d'ébauches, d'études, de morceaux terminés accrochés les uns à côté des autres ! Des spécimens s'envolaient chez des amis ou chez de vrais amateurs. M. Raimond de Madrazo avait cela de commun avec son beau-frère Fortuny. Ce dernier avait déjà tout un bagage de pages prestigieuses placées dans quelques collections de choix, et Paris l'ignorait. En est-il moins célèbre pour cela ? On l'a répété sur tous les tons, et il faut le répéter encore : Jamais la consécration de la foule ne va aux forts; elle s'arrête devant ce qui est joli, gracieux, devant ce qui amuse et plaît ; elle décrète une mode, si bien que les peintres de second ordre deviennent possibles pour l'exportation. Mais a-t-elle jamais salué un novateur à sa naissance géniale ? L'a-t-elle sacré de ses applaudissements à l'heure difficile où il avait précisément besoin de réconfort ? Combien d'esprits regardant vers l'avenir ont encouragé Géricault ? Combien ont deviné en Victor Hugo celui qui devait faire crouler le vieux monde classique ? Combien se sont doutés que Delacroix, qui préluda pourtant par un chef-d'œuvre, allait égaler les plus illustres artistes d'Italie, d'Espagne et de Flandre ? Et les paysagistes, les Rousseau, les Dupré, les Corot, les Daubigny ne furent-ils pas assez méprisés ? Et Millet, oui Millet ! que serait-il advenu de son œuvre si les billets de mille francs dont on couvrit les dessins de la vente Gavet n'avaient pas dessillé les yeux ? Et tant d'autres dont le dénombrement aurait l'air d'un martyrologe. Le *Vox populi* n'est bon qu'à sanctionner les coups de force. Il ne touchera jamais les doux, les rêveurs ou les poètes.



*
* *

En 1878, à notre dernière Exposition internationale, l'Espagne fit bonne

figure. On se souvient encore de *La Mort de Lucrèce*, traitée par MM. Rosalez et Plasencia, et surtout de *Jeanne la Folle* de M. Pradilla, qui obtint une médaille d'honneur. Dans la peinture de genre, même à côté de Fortuny qui eut une exposition posthume, M. de Madrazo obtint le succès de sa section.



Ses envois nombreux étaient tous consacrés à la chère patrie dont le séjour en France n'avait pu lui faire oublier le souvenir. Quelqu'un a écrit à ce sujet :

« La patrie est pour l'artiste l'*alma tellus* qui le soutient, le féconde, et, en bonne mère, se prête à ses caprices comme à ses embrassements. Nul ne comprend, n'admire et ne reproduit ses beautés comme le fils sorti de ses entrailles et nourri de son lait; nul n'en parlera avec autant d'attention, de respect, d'amour, de vérité, et n'aura plus de chance de se faire écouter.

» Nous trouvons sous le pinceau de M. de Madrazo une Espagne à peu près inconnue. Les types du jeune maître ont une physionomie qui neutralise ou efface non seulement les tableaux du romantisme français, mais encore les poésies fameuses du même temps consacrées au même sujet, qui ont eu la prétention de nous le révéler.

» L'Espagne de M. de Madrazo ne ressemble aucunement à l'Espagne de M. Victor Hugo, un lyrique, ni à l'Espagne d'Alfred de Musset, un fantaisiste, lesquels ont traité leurs thèmes plus d'après leur imagination excessive ou désordonnée que d'après leurs impressions. Elle ne ressemble pas davantage à l'Espagne d'Eugène Giraud, qui nous a un instant amusés et leurrés. Elle se rapproche plutôt de l'Espagne de MM. Worms et Vibert,

deux contemporains qui ont suivi, connu, représenté leur modèle avec conscience. Toutefois, l'Espagne de l'artiste indigène possède un montant que, seul peut-être de nos compatriotes, Th. Gautier a su goûter. »

M. de Madrazo ne s'est pas montré grand inventeur dans les sujets que je vais tout à l'heure décrire. Un personnage, un trait de mœurs, un coin de salon, de rue ou de paysage, tout lui suffit pour donner la saveur au thème que caresse sa brosse. Il a l'humour et la spontanéité. Il incise un caractère et il écrit en lettres lapidaires un instinct ou un tempérament. Ces caractères, en 1878, se nommaient l'*Andalouse* et le *Type espagnol*; l'une les bras croisés, fichu rouge et mantille noire, brune et fière, rêveuse et hardie; l'autre, femme du peuple aussi, rieuse, provocante, mignonne, en châle rouge orné de dentelle blanche, un nœud rose et violet sur le chignon aux reflets bruns.

Le Souvenir d'Andalousie montrait une guitariste en falbalas roses et jaunes, étendue pensive devant un fond de verdure et de fleurs, contre une caisse d'orangers. Le paysage péchait un peu par la préciosité, mais se recommandait cependant par la chaleur de sa coloration.

A côté de ces morceaux très réussis, on admirait une *Pierrette* sortie de quelque mascarade de Watteau. Imaginez une jeune fille, — vous la retrouvez ici, — en blanc, selon la tradition de l'emploi, chapeau pointu enfariné, bas de soie, robe et jupe courtes, mules de satin blanc, mante rose doublée de soie bleue, bordée d'hermine, debout, les jambes croisées, contre un fond de tapisserie blanche.

Une symphonie en trois notes : du blanc, du rose, du bleu.

La Sortie du bal masqué, que nous avons fait reproduire, est une des pages les plus importantes qu'ait peintes M. de Madrazo. En voici le *canevas* rapide :

Des pierrots, des pierrettes, des arlequins, des fous et des bouffons, des polichinelles, des Turcs et des astrologues s'enfuient, à l'aube, par le perron d'un palais planté en plein jardin, et s'écoulent rapidement dans la rue, qui avec sa chacune, qui tout seul. De jolies femmes s'engouffrent dans les voitures que l'heure tardive de la nuit a raréfiées. Un matamore, que la danse n'a pas trop éteint, lutine une marquise pomponnée comme la Dubarry, et prête à continuer dans l'air froid du matin la conversation ébauchée sous la chaleur des lustres. Des couples disparaissent prestement en laissant derrière eux comme un sillage parfumé. La folie n'a pas étouffé ses grelots, et la gaieté n'a pas éteint ses rires, en dépit de la présence des valets de pied qui commentent avec l'insolence des inférieurs la licence des supérieurs. Il y a là un mélange curieux et bien naturel, une promiscuité entre ces représentants de la haute vie parisienne et leurs serviteurs qui confirment les remarques de l'observateur. Ici le peintre a une pointe de philosophie. Il refait à sa manière, en plein Paris, à la porte du parc Monceau, le tableau de Couture. Tous les types sont vrais, sans aucune idée de caricature ou de satire. Ces hommes, ces femmes, nous pourrions citer leurs noms. Demain nous les frôlerons à une première représentation, nous les coudoierons aux Mirlitons ou aux Aquarellistes. C'est la crème du Tout-Paris battue avec du lait qui vient de toutes les latitudes! La scène est charmante en tout point. Le décor est éminemment parisien. Le ciel est gris, brumeux, un vrai ciel de février, recouvrant les maisons et le jardin dont les arbres dépouillés de feuilles se découpent en silhouettes sveltes. La lumière naissante semble éteindre la flamme bleuâtre des réverbères. L'architecture de l'hôtel et celle des maisons qui se profilent au-dessus des grilles, mettent bien au cadre un cachet de parisianisme indiscutable.

M. de Madrazo, que je n'ai pu rencontrer qu'à cette Exposition de 1878 et plus récemment salle Georges Petit, à des Salons privés, est un portrai-

tiste distingué qui sait donner une grande allure aux femmes dont il fixe les traits sur la toile. Il connaît les secrets de la *race;* il excelle à placer une figure dans le milieu qui lui est propre ; il précise la distinction innée, l'intelligence, la bonté, le courage, en des visions qui hantent ceux qui les admirent à l'égal de l'énigmatique Joconde. On rêverait de lire sous chacun de ces portraits un sonnet de José-Maria de Hérédia, et peut-être le poète ferait-il oublier le sonnet d'Arvers !

Dans la galerie éminemment moderne formée par M. de Madrazo, il faut citer les figures suivantes : M[mes] la duchesse d'Albe; la marquise de Costrillo; la comtesse de Villa-Gonzalo; la marquise de Vega Armijo; la comtesse Cahen d'Anvers; la comtesse Pillet-Will; M[me] d'Hervey; la comtesse de Lubersac; M[mes] Cornélius Vanderbilt et William Vanderbilt; M[me] Candamo; la marquise de Manzanedo; M[lle] Mitjans; la marquise de Pouge; M[me] Stern; M[lles] Stewart, Heeren, Monroë et Van Hofmann.

L'apparition de M. de Madrazo en 1878 fut un événement important. De même que tous les rêveurs et que tous les musiciens du Midi, il se manifestait en France, en plein Paris, en pleine Europe, puisque l'Europe venait de débarquer chez nous, avec une intensité, une harmonie et une vibration de couleur sans seconde. Le coloris joue en effet un grand rôle, sinon le principal, dans ses tableaux si lestement écrits, si chaudement ensoleillés. M. de Madrazo est original parce qu'il ne procède d'aucun de ses devanciers, tout en sachant très bien utiliser les qualités de ses aïeux. On peut dire de lui qu'avec des mots pris aux classiques, il parle une langue nouvelle, qui a un rythme à part, une cadence spontanée, une sorte de saveur généreuse.

S'il recommence les aînés, il le fait de telle sorte que personne ne s'en aperçoit. Comment s'en étonner quand on sait les étapes qu'il a parcourues. Il a beaucoup vu, beaucoup étudié, beaucoup analysé. Il sait les Maîtres et les Écoles, mais il les oublie dès qu'il se met à son chevalet. S'il est varié, c'est précisément parce qu'il ignore souvent où il va; s'il est original, c'est surtout parce qu'il trouve moyen d'aboutir, malgré les obstacles accumulés devant

lui. En dépit de son séjour parmi nous, de sa fréquentation avec Fortuny, avec Zamacoïs, avec Rico, avec Domingo, M. de Madrazo ne s'est pas complètement parisianisé. Sous des dehors d'homme du monde, l'hidalgo subsiste, bien fils des maîtres de sa race, les Ribera et les Goya. Malgré cette sorte de rapprochement, il reste lui, ses œuvres demeurent siennes : le sang bleu de la grandesse espagnole coule dans ses veines.

Ai-je tout écrit de ce que je savais, de ce que je voulais écrire sur M. de Madrazo? Non pas, puisque j'allais omettre de rappeler ce portrait exquis de Coquelin aîné, dans le rôle d'Annibal de l'*Aventurière* : un pur chef-d'œuvre, quelque chose comme la magie d'un Franz Hals : le *Joyeux Compagnon* du musée du Trippenhuys d'Amsterdam, si vous voulez, coulé dans le costume d'un personnage de la comédie italienne.

EUGÈNE MONTROSIER.





JOHN-EVERETT MILLAIS



Malgré son nom de famille français, Millais est certainement le plus Anglais des artistes anglais contemporains. Il est l'orgueil de son pays et le représentant le plus parfait des tendances artistiques de sa nation, tendances qui aiment à reproduire plutôt les temps présents et le goût du jour, que le monumental ou le purement imaginaire. Nature hardie et virile, de l'étoffe qui fait des hommes d'action, les soldats ou les grands chasseurs plutôt que les artistes, le caractère de Millais se manifeste dans ses œuvres par une sincérité robuste, un mépris de la convention, une vérité d'expression en peinture, qui le placent à mille lieues de distance de Sir Frédéric Leighton, le président de l'Académie des Beaux-Arts en Angleterre. Si l'œuvre de ce

dernier représente la culture savante et la tendance esthétique de son pays et de son époque, celle de Millais, au contraire, en montre la prose et l'intelligence moyenne. C'est un artiste éminemment moderne, qui trouve plutôt qu'il ne crée, qui exprime ce qu'il voit sans l'idéaliser : maître intrépide et supérieur, mais nullement poète ni créateur idéaliste.

John-Everett Millais naquit le 3 juin 1829 dans le port de Southampton. Il était le fils d'un officier de Jersey, ce qui explique son nom français. Ce fut un enfant extraordinairement précoce à manier le crayon, et lorsque, dans l'année 1835, sa famille se fixa à Dinan en Bretagne, ses esquisses des officiers français en garnison dans cette ville émerveillèrent tout le pays. Ses parents, reconnaissant en lui les signes d'une véritable vocation, jugèrent bon de consulter des personnes compétentes au sujet de l'avenir de leur enfant; ils l'amenèrent donc à Londres à l'âge de huit ans, et présentèrent leur jeune prodige au Président de l'Académie des Beaux-Arts de cette époque. Sir Martin Shee, qui n'avait pas trouvé que l'art fût une carrière conduisant au succès, avait l'habitude de décourager tous ceux qui aspiraient à cette profession. Mais lorsqu'on mit devant lui les premiers efforts du jeune Millais, il reconnut immédiatement le talent peu commun de l'enfant. « Les parents d'un enfant aussi bien doué, » dit-il à M. et Mme Millais, « doivent faire tout ce qui est en leur pouvoir pour développer son grand talent et pour le pousser dans une carrière à laquelle la nature l'a évidemment destiné. » D'après ces conseils donnés avec tant d'autorité, les parents firent de suite entrer l'enfant dans une école des Beaux-Arts, et Millais peut se vanter d'être probablement le seul peintre contemporain qui ait suivi sa profession dès sa plus tendre enfance. A l'âge de neuf ans il obtint la médaille d'argent de la Société des Beaux-Arts, à treize ans une autre pour ses dessins d'après l'antique. A seize ans il avait remporté tous les prix de l'Académie pour lesquels il avait concouru. En 1846, âgé à peine de dix-sept ans, il exposa son premier tableau, qu'un critique français contemporain jugea à la hauteur des meilleures œuvres de peinture historique de l'année. Le sujet était *La Capture de l'Inca par Pizarre.* Le traitement du sujet montrait une grande connaissance des lois de la composition et de l'effet voulu, connaissance d'autant plus méritoire lorsqu'on songe à la jeunesse de l'artiste; et, ce qu'il y avait de plus surprenant, c'est que quelque



critique qu'on eût pu en faire, l'on n'aurait jamais songé à accuser cette œuvre d'immaturité. Selon l'expression si juste d'un écrivain anglais, « on l'aurait plutôt prise pour l'œuvre vigoureuse et bien venue d'un peintre expérimenté de cette époque, où l'art anglais était encore conventionnel et peu exigeant quant à l'exactitude historique minutieuse. »

Les tableaux suivants : *L'Obole de la Veuve* et *Elgiva* n'attirèrent pas moins l'attention publique, mais ils ne montraient pas encore de traces de cette révolte contre les procédés établis, qui devait bientôt après unir le nom de Millais à celui d'une école qui pendant longtemps a été un objet de blâme et de dérision, qui même aujourd'hui encore a ses détracteurs et ses défenseurs, également acharnés à se disputer sur ses défauts et ses mérites, avec acrimonie et avec chaleur.



*
* *

C'est comme *Préraphaélite enragé* que Millais reparut devant le public. Cette révolte contre les doctrines et les pratiques établies des peintres anglais, connue sous le nom de *préraphaélitisme,* eut lieu en 1848, année grosse de révolutions de toute sorte. Sept jeunes gens, des poètes, des peintres et des sculpteurs avaient formé une sorte de cénacle pour discuter les théories de l'art, sous la présidence du poète Dante Gabriel Rossetti, connu par sa prédilection pour le moyen âge. Comme l'école romantique de 1830 en France, cette union était une protestation et une réaction contre ce qui était devenu une convention sans vie en poésie et en art. La théorie des Préraphaélites prétendait rechercher la vérité; ils affirmaient que le but de l'art devait être avant tout moral (ce qui est en contradiction avec la théorie de l'art pour l'art), que la peinture ne devait rien négliger, ni rien généraliser de ce qui pouvait être exprimé complètement par des détails. Ainsi l'artiste aurait le droit de choisir son modèle, mais une fois le choix fait, il n'aurait plus le droit d'en modifier les traits, mais devrait les reproduire tels que la

nature les aurait formés. Il est facile de voir à quelles erreurs, à quelles absurdités même, cette doctrine prise à la lettre peut conduire ses adhérents, et la meilleure preuve de son peu d'efficacité est que des sept membres primitifs du cénacle préraphaélite, deux seulement (Holman Hunt et Rossetti) sont restés fidèles aux lois formulées par l'école, tandis que les adhérents plus récents en ont plus ou moins abjuré les préceptes, surtout et avant tout ceux de ses tendances didactiques. Cependant il ne faut pas oublier que ce mouvement préraphaélite, malgré son exagération et son absurdité juvéniles, n'a pas laissé d'avoir un grand mérite, celui de soustraire l'art anglais contemporain à une déplorable condition de stagnation et de mollesse. En ce qui concerne Millais, il lui fut surtout utile en l'affranchissant des procédés conventionnels qui avaient paru être de si fâcheux augure dans ses tableaux de l'année 1848; en même temps il développa en lui ce don d'imitation de l'objet placé devant lui, tout en le dirigeant vers cette étude de la nature dont notre artiste a su tirer si grand profit. Peu à peu Millais a su se débarrasser des idées erronées de l'école, ne retenant que le bien qu'elle lui avait enseigné. Du reste, la principale note spiritualiste de l'école n'avait jamais été pour lui qu'une chose acquise et secondaire; son intelligence droite et peu complexe ne s'était pas laissé séduire par les critiques subtiles et souvent exagérées de ses collègues, avec qui son seul point de contact était l'intérêt commun dans des labeurs sévères.



Nous possédons quatre tableaux, tous plus ou moins remarquables, composés par Millais pendant l'époque de son adhésion absolue, comme membre actif, à la confrérie préraphaélite, ayant le droit de signer ses œuvres du chiffre de l'école. Le premier de ces tableaux illustrait la paraphrase du poète Keats d'un conte de Boccace intitulé " Isabelle et le pot de basilic. " L'épisode choisi par le peintre est celui où les frères cruels surprennent les sentiments des amants pendant qu'ils sont assis à côté l'un de l'autre à la table de famille. Cette composition affiche la naïveté et la roideur des écoles italiennes primitives; nous y voyons tous les personnages assis de chaque côté d'une longue table étroite, comme ils l'ont été probablement en réalité. C'est un tour de force dans son genre, car la difficulté de repré-

senter une douzaine de personnes assises à une table presque à angle droit avec le spectateur, est prodigieuse, mais le tableau est loin de produire un effet agréable. Aucune recherche de beauté de composition ou d'effet; totalement manqué au point de vue dramatique, on découvre cependant dans cette œuvre le don de rendre des expressions très variées de la physionomie humaine. Quant à la peinture en elle-même et à la couleur, Millais n'a jamais rien fait de plus parfait. L'année suivante il exposa à l'Académie deux nouvelles œuvres peintes selon les règles des Préraphaélites : *Ferdinand attiré par Ariel* et *Le Christ dans la maison de ses parents*. Les deux tableaux soulevèrent beaucoup d'indignation de la part des critiques, et l'opinion publique de cette époque, si étroite et si pharisaïque, s'attaqua surtout au dernier comme irrévérent et même irréligieux. Ce n'était pas moins absurde que ne l'est aujourd'hui l'interdiction prononcée par l'archevêque de Vienne contre le tableau de Vereschagin sur un sujet analogue. Le tableau de Millais représente l'atelier d'un charpentier juif, où l'on voit Joseph et ses apprentis dans l'exercice de leur profession et entourés par toute la famille. L'enfant Jésus, âgé d'environ huit ans, s'est blessé à la main et va se réfugier dans le sein de sa mère. Joseph et Anne regardent les souffrances de l'enfant d'un air de profonde pitié. Tout en visant à l'exactitude historique, en supprimant les nimbes autour des têtes des personnages appelés sacrés, Millais commit une grave erreur en choisissant des modèles anglais au lieu de modèles sémitiques. Son tableau diffère notamment en



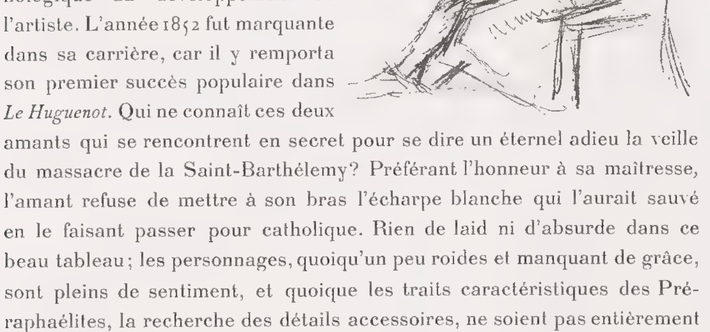
vérité de représentation de ceux de Vereschagin et de Munkacsy, et rapproche son art sacré plutôt de l'école de Rembrandt et de Paul Véronèse. Le respect de la vérité et de la réalité est aujourd'hui une obligation aussi bien pour le peintre de sujets sacrés que pour le peintre d'histoire. Il est important de ne point négliger cette recherche de l'exactitude qui aura peut-être une influence inattendue, en affranchissant l'humanité de certaines croyances, de certains mythes qui pendant trop longtemps ont nui à son développement intellectuel. Mais Millais lui-même a appris à reconnaître son ancienne erreur. Ainsi il avoue qu'aujourd'hui encore il aimerait à peindre un grand tableau religieux, dont le sujet serait : *Laissez venir à moi les petits enfants.*

« J'éprouverais le plus grand bonheur à le peindre, dit-il, mais la première question qui se présente à moi, c'est de savoir quels sont les enfants qui nous intéressent? Ce sont assurément nos beaux enfants anglais aux cheveux d'or, au teint éblouissant, et non les enfants de la Syrie aux yeux noirs, au type sémitique. Et avec quel sentiment de justesse pourrais-je peindre le Sauveur nu-tête sous le soleil de Palestine, entouré de petits bohémiens au teint brun, ou, d'un autre côté, comment pourrais-je transporter toute la scène en Angleterre ? Le public est devenu trop critique pour supporter de telles invraisemblances, et je me sentirais entravé par un sentiment de fausseté en traitant un sujet aussi divinement beau. Le monde est bien plus vieux qu'il ne l'était il y a quelque trente ou quarante ans. Non seulement il sait davantage, mais il est plus connaisseur dans ses exigences. »

Le tableau de *Ferdinand et Ariel* déplut, malgré la belle expression de la figure du prince, malgré le soin extrême dans le dessin du feuillage et dans la peinture des accessoires, par la crudité des couleurs et par une conception fausse de la création la plus exquise de Shakspeare, celle du malin Ariel. Sous le pinceau de Millais, l'enfant lutin devient un laid démon, et la poésie exquise de toute la situation *s'évanouit dans les airs.*

Les tableaux de l'année suivante montrèrent une certaine hésitation dans le choix du sujet et dans l'exécution générale. A quoi faut-il attribuer ce changement? Peut-être aux invectives que les deux derniers tableaux avaient soulevées (quoiqu'elles fussent mêlées à des louanges exagérées des partisans de l'école préraphaélite), ou peut-être que Millais avait reconnu lui-même que sa force ne consistait pas à réaliser des visions de choses invisibles. A peine un critique se prononça-t-il

sur l'une de ces toiles intitulée : *Le retour de la Colombe dans l'arche.* Un autre tableau, *La Fille du bûcheron*, était une véritable *reductio ad absurdum* de la théorie fondamentale des Préraphaélites, que tout ce qui est commun dans la nature est digne de l'art. On dirait que Millais a dû chercher bien loin pour trouver une enfant aussi laide et aussi peu intéressante que son modèle. Il est vrai que la poésie que le tableau devait illustrer parlait de l'enfant comme ordinaire, mais ce que nous critiquons, c'est précisément d'avoir choisi une telle scène pour l'illustrer. Ces tableaux sont les derniers efforts de Millais dans le genre allégorique et didactique, mais non les derniers dans le domaine du laid et de l'absolument ordinaire. C'est un trait curieux à noter chez Millais, que si le sentiment de telle ou telle scène lui échappe absolument, s'il se trompe parfois aveuglément dans le choix d'un sujet, d'autre part nul ne sait saisir le charme de telle ou telle situation avec une intuition plus pénétrante.



Mais revenons à l'ordre chronologique du développement de l'artiste. L'année 1852 fut marquante dans sa carrière, car il y remporta son premier succès populaire dans *Le Huguenot*. Qui ne connaît ces deux amants qui se rencontrent en secret pour se dire un éternel adieu la veille du massacre de la Saint-Barthélemy? Préférant l'honneur à sa maîtresse, l'amant refuse de mettre à son bras l'écharpe blanche qui l'aurait sauvé en le faisant passer pour catholique. Rien de laid ni d'absurde dans ce beau tableau; les personnages, quoiqu'un peu roides et manquant de grâce, sont pleins de sentiment, et quoique les traits caractéristiques des Préraphaélites, la recherche des détails accessoires, ne soient pas entièrement évités, ils ne sont plus exagérés pour eux-mêmes, mais n'existent que pour arriver à un but. M. Chesneau parle en ces termes de ce tableau et d'un autre qui lui fait pour ainsi dire pendant, *Le sombre Brunswick* : « Ce sont deux drames muets et presque sans mouvement, dont l'un est patriotique et l'autre religieux. Dans tous deux, l'amant montre une dignité en opposition avec son amour, due au danger dans lequel il se trouve, et

dans les deux l'intérêt est intense parce que le dénouement est incertain.» Ce groupe eut un tel succès, que la même idée fut répétée à diverses reprises dans *La Fiancée de Lammermoor*, *Le Royaliste proscrit*, *La Fuite d'un hérétique* et dans *Effie Deans*. Dans tous ces tableaux, et dans d'autres encore, l'artiste a cherché à personnifier une de ses idées dominantes, c'est-à-dire de laisser le drame inachevé, de représenter l'épisode pendant que le danger est imminent, avant qu'il ait accablé les victimes.

Notons un autre trait caractéristique chez Millais, selon son propre dire, sa manière de peindre la femme comme un objet fait pour inspirer l'amour. « Ce n'est que depuis Watteau et Gainsborough, dit-il, que la femme a conquis sa véritable place dans l'art. Les Hollandais n'avaient pas d'amour pour la femme; les Italiens non plus. Les portraits de femmes du Titien, de Raphaël, de Rembrandt, de Van Dyck, de Vélasquez, sont de magnifiques œuvres d'art, mais qui est-ce qui tiendrait à un de leurs baisers? Il a fallu des artistes comme Watteau, Gainsborough et Reynolds pour nous apprendre à rendre hommage à la femme et à faire sentir son charme.» Quoique nous ne soyons pas absolument d'accord avec cette assertion, trop absolue pour être vraie, et qui dénote une certaine ignorance de l'art italien, cependant elle est



intéressante à noter comme étant l'opinion de Millais lui-même. Le tableau du *Huguenot,* ainsi que ceux qui le suivirent immédiatement, montrait que Millais, ayant appris à distinguer ce qui est passager de ce qui n'est pas soumis au changement, dans la manière et dans le traitement de ses sujets, s'affranchit du joug de l'école préraphaélite. Nous trouvons cependant encore quelques traces de sa première manière dans *La Mort d'Ophélie*, où il a accordé autant de soin, sinon plus, au fossé marécageux qu'à la malheureuse jeune fille; mais on ne retrouve plus ces éléments fâcheux dans *L'Ordre de délivrance,* une des œuvres les plus viriles que le peintre nous ait données. Le sous-titre *1746* explique que le tableau représente un épisode des désordres des Jacobites; il nous montre l'épouse apportant le pardon de son époux à la prison où il est enfermé. Le geôlier, la femme, l'enfant qu'elle tient dans les bras, le prisonnier, tous sont purement Écossais de physionomie et d'attitude, et le tableau devint rapidement populaire par la vérité des sentiments et des détails. C'est après l'avoir exposé que Millais fut élu associé de l'Académie des Beaux-Arts, et c'est en 1864 qu'il devint membre titulaire de la même Société. Il se maria dans la même année qui l'avait élevé au premier rang parmi les peintres anglais contemporains, en lui conférant cette distinction. Sa femme était Ecossaise; elle lui a donné de nombreux enfants dont les traits charmants ont été immortalisés par leur père.



A partir de l'année 1854, les tableaux de Millais deviennent si nombreux, qu'il est impossible de les nommer tous. L'artiste ne se bornait plus à la peinture à l'huile, mais devint bientôt populaire par ses gravures sur bois, et l'on a rencontré fréquemment et pendant de longues années, dans des livres et des revues, des dessins dus à sa main, et tout dernièrement encore, il a daigné illustrer entre autres, la récente *édition de luxe* des œuvres de Thackeray, par quelques planches vigoureuses de sa composition. Il devenait de plus en plus évident que chez Millais le changement de manière était la

conséquence délibérée d'un changement de principes fondamentaux, se marquant par une prédilection de plus en plus grande pour les scènes d'intérieur familières et anecdotiques, et quoique pendant quelque temps encore il ait gardé le goût des données romantiques, c'étaient des sujets où le sentiment était à la portée de tous et s'imposait pour ainsi dire.

L'artisan en Millais a bien plus de valeur que le penseur ou le créateur. Si sa puissance d'invention égalait son habileté technique, sa connaissance parfaite de la couleur, il serait certainement le plus grand artiste anglais contemporain et même de tous les temps. C'est dans son tableau de *Feuilles d'automne*, exposé en 1856, que Millais essaya pour la première fois de donner une place prééminente au paysage. Sa toile représente quatre jeunes filles jetant des feuilles sèches sur un feu bas. Derrière elles, dans le lointain, les rayons empourprés du soleil couchant baignent d'une riche teinte les montagnes bleues à l'horizon. Les travailleuses sont inconscientes de cette beauté, et c'est ce contraste qui donne une note spirituelle au tableau, note que maints critiques et maints observateurs ont négligée au moment où le tableau fut exposé, l'intention de l'artiste ayant été atténuée, obscurcie même par le manque de beauté chez les jeunes filles du premier plan. Cependant il est facile de voir dans cette œuvre les progrès du style chez Millais : au lieu de peindre chaque feuille aussi minutieusement qu'il l'aurait fait dans une période antérieure, elles sont exécutées ici d'une façon très vigoureuse encore, mais plus rapide. Cette rapidité de travail devait du reste nuire à Millais dans la suite, et après son ancien goût pour le détail, ce fut maintenant la négligence qui devint pour lui un danger. Dans ces dernières années, ses tableaux ont été parfois si effacés et si vagues, qu'ils ne produisent l'effet voulu que vus d'une certaine distance, et même alors, l'exécution négligée de certains détails, tels que les mains et les pieds, blesse l'œil, et nous sommes d'autant plus étonnés du changement radical effectué dans la manière de l'artiste depuis 1848 jusqu'à 1884. Mais jusqu'en 1864 il hésitait encore entre le fini minutieux et l'effet général. C'est encore à sa première manière qu'appartient sa *Veille de la Sainte-*



Agnès, une illustration d'un poème de ce nom de Keats : c'est l'histoire d'une jeune fille qui espère voir son fiancé en rêve la veille de la fête de la vierge martyre. Si l'on pouvait critiquer dans ce tableau une certaine gaucherie, un manque de grâce dans les draperies, la vérité, la beauté et l'habileté des effets de lumière y étaient incontestables. Les rayons de la lune filtrant à travers les vitraux et jetant des reflets rouges sur la blanche poitrine de la jeune fille, produisent une admirable impression d'harmonie et de subtilité dans l'exécution. Parmi d'autres tableaux appartenant encore à la période romantique, citons, entre autres, *Le chevalier Isumbras près du gué*, ainsi qu'une *Jeanne d'Arc.* Le premier de ces tableaux représente un vieux chevalier rentrant chez lui à la tombée de la nuit, couvert de poussière; arrivé au gué, il voit deux enfants qu'il prend sur son cheval pour leur faire traverser l'eau. Dans cette toile, il y a certainement plus d'harmonie entre le paysage et les personnages que dans les œuvres précédentes du peintre. Dans la *Jeanne d'Arc*, Millais montre ce don supérieur de rendre des expressions complexes qui fait de lui un maître portraitiste. L'expression mélangée de douleur, de doute, d'extase et de foi dans la physionomie de l'héroïque jeune fille, est bien comprise. Malheureusement, la perfection même avec laquelle l'armure est peinte, détourne un peu l'attention de la tête principale. Nommons encore, parmi les tableaux d'invention : *La Jeunesse de Raleigh, Le Passage du Nord-Ouest, Les Princes dans la Tour, La Princesse Élisabeth dans la prison de Saint-James.* Le premier de ces tableaux, plein d'air et de lumière, nous dit comment un vieil aventurier des mers espagnoles remplit les rêves du jeune Raleigh de récits d'aventures extraordinaires, de contes de l'Eldorado, des Aztèques et des Incas. *Le Passage du Nord-Ouest* rappelle des aventures maritimes du même genre. Il représente un vieux loup de mer, s'échauffant au récit d'un voyage de découverte au pôle nord que lui lit une jeune fille assise à ses côtés. Ce



tableau est surtout remarquable par la manière supérieure dont sont traitées les étoffes et les surfaces des accessoires, où le peintre a su trouver le juste milieu entre une imitation servile et une intention suggestive. La tête du vieux marin est le portrait de Trelaconey, l'ami de Byron et de Shelley, connu non seulement pour ses aventures dans les mers d'Orient, mais aussi pour avoir continué à se battre pour les Grecs, ses amis, après la mort de Byron. Les tableaux : *Les Princes dans la Tour* et *La Princesse Élisabeth* se font pendant. Dans le premier, les princes ne sont pas représentés timidement assis sur le lit, comme dans le célèbre tableau de Delaroche, mais on les voit à la tête de l'escalier de la Tour, remplis d'anxiété et de peur, attendant l'approche d'un meurtrier ou d'un sauveur. La princesse emprisonnée est la malheureuse fille de Charles Ier, qui mourut à l'âge de quinze ans après avoir passé plus de la moitié de sa vie en prison. Il y a une touchante expression de tristesse et de dignité dans la figure et dans l'attitude de la jeune fille, qui se meurt d'une maladie de langueur causée par sa captivité. Nous la voyons au moment où elle écrit une lettre au Parlement pour le supplier de ne pas la séparer de ses fidèles serviteurs.

Les années 1863 et 1870 marquent deux périodes décisives dans l'art de Millais, ainsi que dans le choix de ses sujets. C'est en 1863 qu'il commença à nous donner cette série d'enfants qui le mettent au rang de Sir Joshua Reynolds, comme peintre de tout ce qu'il y a de plus charmant et de plus beau dans l'humanité. *Mon premier Sermon* était l'avant-coureur d'une longue suite de succès populaires, où le moindre incident de la vie enfantine devenait sujet de tableau, une forme de l'art que le peintre a malheureusement multipliée à l'excès, et qui est devenue l'origine de toute une série de scènes enfantines semblables dues à la palette de nos jeunes peintres. Assez agréables en elles-mêmes, elles nous sont devenues presque insupportables à force de trivialité et de banalité. Mais lorsque parut *Un premier Sermon,* l'idée était nouvelle, et la petite fille assise gravement sur le banc de famille, dans l'église, regardant le pasteur pérorant dans sa chaire, avec étonnement et respect, est absolument charmante. Le *Menuet* est un autre tableau délicieux et naturel de la vie enfantine ; il représente une petite fille répétant consciencieusement les pas difficiles de cette grave danse. Il est facile de voir, aussi bien par le traitement de ces enfants de son imagination que par ses portraits d'enfants, qu'il y a un lien étroit de sympathie entre le peintre et les types ravissants de l'enfance.

L'artiste apprenait de plus en plus que sa véritable force était dans la représentation de la réalité. C'est ce qui rend ses portraits si admirables. Ils sont sains, vigoureux, expressifs, et témoignent de cette observation profonde et constante qui caractérise Millais tout particulièrement. Quelques-uns d'entre eux demeureront des documents historiques qui serviront à commenter l'histoire d'Angleterre du XIX[e] siècle. Au premier rang de ces portraits nous en avons deux de M. Gladstone, peints à des époques différentes de la vie de ce grand homme d'État. Dans le portrait du cardinal Newman, nous voyons le grand prélat revêtu de son costume officiel; c'est un régal pour les yeux que cette toile aux brillantes couleurs. Dans le portrait de John Bright, Millais a idéalisé tout ce qu'il y a de viril et d'énergique dans la tête du grand radical, tandis que dans celui de Disraëli, il a su rendre le caractère mobile, retors et concentré de cet homme d'État. Dans les traits de Lord Salisbury nous lisons l'opiniâtreté insulaire et l'étroitesse de vue de l'original. Millais lutte avec son sujet avec toute l'énergie de sa perception. Cependant il est inégal dans ses portraits de femmes; quelquefois remarquables par la vie et la conception, autant que ses meilleurs portraits d'hommes, ils pêchent souvent par une trop grande recherche de mise, de sorte que l'élément humain disparaît dans les beaux atours. Ce ne serait peut-être pas un défaut au point de vue de la ressemblance avec l'original, mais cela enlève quelque chose à la véritable valeur artistique des portraits.

Parmi les meilleurs portraits dus à son pinceau, remarquons le sien, peint pour la collection Uffigi des grands artistes. Ce portrait si anglais, en toilette de ville, à la mode anglaise, contraste étrangement avec la plupart des autres portraits de cette même collection, où les modèles ont des attitudes et des costumes plus pittoresques.

C'est en 1871 que Millais exposa son premier paysage proprement dit. *Le Froid Octobre* demeure son meilleur effort dans ce genre, où il devait réussir par les mêmes qualités d'honnêteté et de sincérité qui donnent tant de valeur à ses portraits. Ce sont les transmissions du monde extérieur perçues par des yeux qui savent voir juste et à propos, rendues par un artiste qui a le sentiment d'une réalité dont le spectateur se rend compte, et qui ne lui est pas suggérée par le peintre. Les paysages de Millais sont des réalisations, non des idéalisations. Ils sont peu nombreux, tous inspirés par les sites sévères et sauvages de l'Écosse, tous admirables.

On raconte une histoire amusante à propos du *Coucou,* qui forme notre principale illustration. Lorque le tableau fut exposé à Birmingham, la galerie restait ouverte le soir pour les ouvriers. Un groupe de mineurs entourait le tableau, et l'un d'eux vantait le paysage à ses camarades : « Ces fleurs, dit-il, sont vivantes, la mare d'eau est naturelle, l'arbre aussi, mais ..... là, il s'arrêta en regardant alternativement ses amis et le tableau, « mais où diable est le Coucou ? »

Tel est en résumé le caractère du peintre dont le génie sait surtout rendre la réalité, telle qu'elle se présente à nous dans notre époque, sous des formes aussi intéressantes que pittoresques, et un artiste est toujours grand lorsqu'il est ainsi en contact avec la nature. On ne peut nier qu'il ne soit un artiste de génie, d'une rare habileté, d'une grande puissance, le plus viril dont puisse se glorifier l'école anglaise contemporaine. Il n'est donc pas surprenant que ses compatriotes soient fiers d'un homme qui représente si admirablement leurs idiosyncrasies nationales.

HELEN ZIMMERN.



Photogravure & Imp. Goupil & Cie


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00833 3698